

## С т а т ь и

**ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ АВТОРОВ  
«ФУТУРИСТИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ» «ПОБЕДА НАД  
СОЛНЦЕМ» (А.Е. КРУЧЕНЫХ, М.В. МАТЮШИН,  
К.С. МАЛЕВИЧ, В.В. ХЛЕБНИКОВ, 1913)****Алексей Тимашков**Санкт-Петербургское отделение  
Российского института культурологии

Понимание целостности, в том числе, представления об искусстве и его видовом членении, подвержено историческим изменениям<sup>1</sup>. Одним из эффективных методов характеристики этих изменений и их динамики является сравнительное изучение авторских интермедиальных стратегий.

Понятие «интермедиальность» определяется как система цитат из произведений одного вида искусства в произведениях другого вида искусства, выявляющая механизмы взаимовлияния видов искусства в художественной культуре того или иного исторического периода<sup>2</sup>.

Таким образом, в сферу изучения взаимодействий искусств переносится принцип интертекстуальности – «каж-

дый текст состоит из цитат других текстов», но в интермедиальном взаимодействии вместо текстов участвуют медиа, понимаемые как коды разных видов искусства, состоящие из специфических для данных видов искусства элементов художественной формы.

Интермедиальность существует объективно, как обусловленное онтологией коммуникации свойство любого текста, и независимо от воли автора или читателя. Она проявляется как принципиальная кодовая гетерогенность структуры текста, поскольку, как писал Ю.М. Лотман, «зашифрованность многими кодами есть закон для подавляющего числа текстов культуры»<sup>3</sup>.

Вместе с тем, нельзя недооценивать рефлексивность автора по отношению к этой неоднородности. Мнение субъекта творчества играет не последнюю роль в произведении искусства. В этом уверена, к примеру, Ю. Кристева, отметившая, что

<sup>1</sup> См., напр.: М.С. Каган, *Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств*, Ленинград: Искусство, 1972.

<sup>2</sup> А. Hansen-Löve, «Intermedialität und Intertextualität Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne», *Wiener Slawistischer Almanach, Sbd. 11*, Wien, 1983, s. 291-360.

<sup>3</sup> Ю.М. Лотман, «Текст и полиглотизм культуры», *Ю.М. Лотман, Избранные статьи: В 3 т.*, Таллинн, 1996, т. 1, с. 144.

«для науки о литературе <...> язык – это практика, где следует учитывать как наличие субъектов (в частности, адресанта), так и способ, которым они перераспределяют ту или иную знаковую систему»<sup>4</sup>.

Интермедийными следует называть эстетические стратегии автора, направленные на художественную репрезентацию в произведении его/ее представлений о видах искусства и характере их внутритекстовых взаимодействий.

В XIX в., пожалуй, самым ярким проектом такого рода стали оперы Р. Вагнера. Опыт немецкого композитора, попытавшегося привести свои произведения в соответствие с систематическими представлениями о связях между видами искусства, вдохновлял многих художников, поэтов и музыкантов конца XIX и начала XX в.<sup>5</sup>

Одним из оригинальных, самобытных и шумевших синтетических проектов в русском искусстве стала футуристическая опера «Победа над Солнцем», осуществленная в Санкт-Петербурге в декабре 1913 г. совместными творческими усилиями А.Е. Крученых (либретто), М.В. Матюшина (парти-

тура), К.С. Малевича (сценография) и В.В. Хлебникова (Пролог к либретто). Жанр оперы отсылает к трудам Р. Вагнера, но произведение русских футуристов основывается на эстетических принципах, полностью противоположных идеям немецкого романтика.

Главным объективным источником различий между ними служит особенность авторства: опера Вагнера – всецело его собственное произведение, тогда как пьеса русских футуристов – плод коллективного творчества людей со сходными, но разнящимися взглядами. «Крученых, Малевич и я работали вместе», – вспоминал Матюшин. – И каждый из нас своим теоретическим образом подымал и разъяснял начатое другими. Опера росла усилиями всего коллектива, через слово, музыку и пространственный образ художника»<sup>6</sup>. Личность Р. Вагнера гарантировала единство авторской стратегии, в то время как каждый из соавторов футуристической оперы имел свое собственное представление о произведении и решал в процессе его создания свои собственные художественные задачи.

Для А.Е. Крученых основная тема футуристической оперы – «защита техники, в частности, – авиации. Победа техники над космическими силами и биологизмом»<sup>7</sup>. Выход человека из границ своего тела, преодоление судьбы вечно ходить по земле, радость обре-

<sup>4</sup> Ю. Кристева, «Разрушение поэтики», Ю. Кристева, *Избранные труды: разрушение поэтики*, Москва: РОССПЭН, 2004, с. 11.

<sup>5</sup> См., напр.: Е.Г. Соколов, «Модерн – декаданс: Р. Вагнер и символизм», *Miscellanea humanitaria philosophiae: Очерки по философии и культуре: К 60-летию проф. Юрия Никифоровича Колонина*. Серия «Мыслители», вып. 5, С.-Петербург: С.-Петербургское философское общество, 2001, с. 235-244; Т.В. Букина, «Вагнерианство в зеркале концепций: от жанровых клише до ментальных моделей», *Социология музыки: международная науч. конференция* (ноябрь, 2007), [http://mconf.blogspot.com/2007/10/blog-post\\_6410.html](http://mconf.blogspot.com/2007/10/blog-post_6410.html) [24-07-2012]

<sup>6</sup> Цит. по: Е. Ковтун, ««Победа над Солнцем» – начало супрематизма», *Наше наследие*, Москва, 1989, № 2.

<sup>7</sup> А.Е. Крученых, *Стихотворения, поэмы, романсы, опера*, С.-Петербург: Академический проект, 2001, с. 444.

тения возможностей, предоставляемых цивилизацией, и, особенно, возможности полета имели значение для Крученых. Свобода для него была высшей ценностью, и как поэт он понимал ее, прежде всего, как свободу выражения в слове.

В апреле 1913 г. Крученых издал манифест «Декларация слова как такового», где объявил творца вольным изъясняться без опоры на правила языка: «мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения»<sup>8</sup>. Таким образом, для Крученых победа над Солнцем была высвобождением человека от авторитетов и принуждения, в том числе, и от принуждения физиологического, по которому человек летать не может. М.В. Матюшин и К.С. Малевич понимали это произведение несколько иначе.

М.В. Матюшин говорил о «Победе над Солнцем» как об открытом протесте против старого искусства и торжестве нового способа видеть мир. Объясняя трудные места либретто студентам, участвовавшим в представлении, он заявлял: «опера имеет глубокое внутреннее содержание, издеваясь над старым романтизмом и многопустословием»; «вся “Победа над Солнцем” есть победа над старым привычным понятием о солнце как “красоте”»<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> А.Е. Крученых, *Декларация слова как такового*, С.-Петербург: Светь, 1913, с. 1.

<sup>9</sup> Ю. Кристева, «Разрушение поэтики», Цит. по: А.С. Шатских, *Футуристическая опера «Победа над Солнцем»*. <http://arsnova.artinfo.ru/malevich/pobeda.htm> [24-07-2012]

В контексте представлений Матюшина об искусстве и мировоззрении, развитых им в 1920-х гг., искусство открывало дорогу к новому восприятию мира, расширенному и преодолевшему три измерения евклидовой геометрии. Расширение зрения, которое было призвано нести с собой новое искусство, означало совершенствование сознания. «Важно не то, что сетчатка наша принимает на себя все видимое, а важно то, как, что и сколько из этого всего забирает машина нашего сознания», – писал Матюшин в работе «Опыт художника новой меры» (1926)<sup>10</sup>. Соответственно, футуристическая опера должна была открыть новое видение мира.

Для К.С. Малевича футуристическая опера была актом очищения искусства от всего, ему не свойственного, – от политико-идеологических значений. При этом Малевич стремился вывести искусство за рамки логического мышления, поскольку именно логическое мышление является основой для восприятия искусства как приложения к сферам религии и идеологии и причиной невнимательности зрителя к собственным художественным проблемам. Эффект, которого художник добился в сценографии, таков, что ни действующие лица не напоминали живых людей, ни сама сцена не имела ничего общего с действительностью.

В 1920 г. Малевич вместе со своими учениками в Витебске поставил «Победу над Солнцем», полностью реализо-

<sup>10</sup> М.В. Матюшин, «Опыт художника новой меры», Н.И. Харджиев, *К истории русского авангарда*, Stockholm: Hylara Prints, 1976, с. 167.

вав свое собственное понимание оперы. И она превратилась в своеобразный балет без музыки. Антропоморфные актеры отсутствовали вовсе – вместо них по сцене перемещались супрематические фигуры. Надо полагать, что этого эффекта Малевич добивался и в 1913 г., когда нарядил и осветил актеров так, что их органическая целостность распалась на отдельные фрагменты<sup>11</sup>. Здесь роль играли и контрастно раскрашенные части тел персонажей, и нарисованные тени, и освещение прожекторами «дугового света», когда отдельные детали выхватывались острыми лучами, и тем самым все находившееся на сцене «кромсалось» светом на куски.

В либретто также входит написанный В.В. Хлебниковым Пролог. Однако он скорее характеризует «будетлянский» театр в целом и является, таким образом, своеобразной «рамочной конструкцией», необходимой, чтобы настроить зрителя на восприятие нетрадиционного художественного языка футуристической оперы. С самим сюжетом оперы Пролог никак не связан. Поэтому можно не учитывать точку зрения Хлебникова при анализе текста либретто, тем более что автор Пролога не участвовал с самого начала в написании основного текста.

Позиции всех соавторов объединяло желание «устремиться на оплот художественной чуждости – на русский театр и решительно преобразить его» («Манифест баячей будущего», 1913).

---

<sup>11</sup> Подробней об этом см.: Г.И. Губанова, *Театр русских футуристов: «Победа над солнцем» (комплексный анализ)*, Москва: ГИИ, 2000, с. 11-14.

По воспоминаниям А.Е. Крученых, «мир они [футуристы] хотят превратить в хаос, установленные ценности разбивать в куски и из этих кусков творить новые ценности, делая новые обобщения, открывая новые неожиданные и невидимые связи»<sup>12</sup>. Именно в этом смысл формальных новшеств футуристической оперы и ее отличие от вагнеровской.

Вторым принципиальным моментом является различное понимание целостности у Р. Вагнера и у русских футуристов – централизованное иерархическое у Вагнера против децентрированного паритетного у футуристов.

Для Вагнера важными были порядок и иерархия, в том числе, видов искусства в синтезе. Эта иерархия происходит из его понимания ценностей, которые он разделял на истинные и ложные. Первые вполне соответствовали ценностям Французской революции, а вторые были им противоположны.

Пафос футуристов состоял в полном освобождении от чего бы то ни было. И особенно от иерархии. Образ победы над Солнцем как раз и символизирует ситуацию полного уничтожения всякой традиции и любых авторитетов. В такой ситуации есть и положительная сторона, и отрицательная.

Так, персонаж «Чтец» говорит:

«как необычайна жизнь без прошлого / С опасностью но без раскаяния и воспоминаний... / Забыты ошибки и неудачи надоедливо пищавшие в ухо вы уподобляетесь ныне чистому зеркалу или богатому водоему, где в чистом гроте беззабот-

---

<sup>12</sup> А.Е. Крученых, *Наши выходы*, Москва: Лира, 1996, с. 52.

ные золотые рыбки виляют хвостами как турки благодарящие» (с. 399)<sup>13</sup>.

В этих условиях, по словам персонажа «Трусливые», «всем стало легко дышать и многие не знают что с собой делать от чрезвычайной легкости. Некоторые пытались утопиться, слабые сходили с ума, говоря: ведь мы можем стать страшными и сильными» (с. 398). Но здесь же у некоторых персонажей появляется недоумение от того, например, что «вот вчера был тут телеграфный столб а сегодня буфет, ну а завтра будут наверно кирпичи» (персонаж «Толстяк», с. 402).

Традиция и история в футуристической опере уничтожены полностью и бесповоротно. И вместе с ними логика, в частности, математическая: «Мы вырвали солнце со свежими корнями / Они пропахли арифметикой жирные» (персонаж «Многие», с. 396). Отсутствие Солнца как первопричины означает ситуацию без причин и следствий, когда все перепутано и не найти концов. Без центра художественный мир оперы распадается на элементы, и это находит равноценное формальное выражение в художественных приемах литературной, музыкальной и визуальной частей произведения.

Дезинтеграция подчеркивается в либретто. Текст, поначалу более или менее понятный, по ходу повествования дает все более многочисленные сбои в лексические, синтаксические ошибки и даже в глоссолалии. Например, в самом

<sup>13</sup> Здесь и далее текст либретто цит. по изданию: А.Е. Крученых, *Стихотворения, поэмы, романы, опера*, С.-Петербург: Академический проект, 2001, с. 383-405. В скобках указан номер страницы.

первом действии видим такой замечательный пример в исполнении «Нерона и Калигулы в одном лице»:

Я ем собаку  
И белоножки  
Жареную котлету  
Дохлую картошку  
Место ограничено  
Печать молчать  
Ж Ш Ч  
(с. 387-388).

Далее по тексту соотношение естественного языка и зауми все больше меняется в пользу последней, и в финальной сцене представлены сразу два образца песен, состоящих из одних только звукосочетаний.

## Мешанская песня

ю ю юк  
 ю ю юк  
 гр гр гр  
 ПМ  
 ПМ  
 др др рд рд  
 у у у  
 к н                      к н                      лк                      м  
 ба ба ба ба  
 (с. 402)

## Военная песня

л		л	
кр		кр	
		тлп	
		тлмт	
кр	вд	т	р
	кр	вубр	
	ду	ду	
ра		л	
	к б		и
	жр		
	вида		
			диба
			(с. 405)

Разумеется, подобного рода новшества было особенно трудно воспринимать на слух, тем более что по просьбе Крученых актеры произносили слова по слогам. Это также позволяло акцентировать момент дезинтеграции слова и распада логики и смысла.

Равным образом и музыка лишилась единства – ритмического и композиционного. Большая часть оперы состояла из речитатива. Редкие же вступления музыки представляли собой разные по настроению и ритму мелодии, в которые, возможно, вкрадывались то четверти тонов, то восьмые части. Представить эффект, производимый такой музыкой на зрителя, можно по воспоминаниям Крученых, согласно которым один только «хор похоронщиков, построенный на неожиданных срывах и диссонансах, шел под сплошной, могучий рев публики». В целом, эти ритмические перебои ощущаются в самом тексте песни похоронщиков:

Размозжить черепаху  
Упасть на люльку  
Кровожадной репы  
Приветствуйте клетку

Пахнет гробом жирный клоп...  
Черная ножка...  
Качается расплюснутый гроб  
Извивается кружево стружек.

(с. 395)

Наконец, оформление сцены и костюмов также подчеркивало дезинтеграцию. Малевич добился подобного эффекта двумя способами: динамическим и статическим.

К динамическим приемам следует отнести, прежде всего, использование

света. По замечанию режиссера Г.И. Губановой, реконструировавшей «Победу над Солнцем» в Ленинграде в 1990 г., дуговой свет, использовавшийся во время представления, «может сделать героев мертвенно бледными и в то же время пронзительно яркими, а черно-белые фрагменты более контрастными»<sup>14</sup>. Свет сам по себе обострял контрастность сцены. А его использование для высвечивания узких полос усиливало этот эффект.

К статическим приемам оформления и задника сцены, и костюмов следует отнести два: линейное зонирование и цвето-плоскостной контраст.

Под линейным зонированием подразумевается разделение зримого пространства линиями на сектора. Сцена на протяжении почти всего представления имела изображение квадрата на заднике, который повторялся своеобразной квадратной рамкой ближе к сцене. При этом углы обоих квадратов были соединены веревками так, что получался куб, в котором и на фоне которого разворачивалось представление. Таким образом, линиями выхватывалась часть пространства – оно было ими как бы расчерчено, разделено на сектора.

Далее, в костюмах важную роль играла линия, поскольку каждый из них представлял собой причудливые сочетания больших геометрических фигур – треугольников, параллелепипедов, многоугольников, ромбов, иногда овалов. В пределах одного костюма все фигуры были обведены линиями; каждая фигура была четко отграничена от любой другой и искусственно оттенена крас-

<sup>14</sup> Г.И. Губанова, *Указ. соч.*, с. 12.



кой с таким расчетом, что тени производили впечатление отброшенных от разных источников света. Так возникала иллюзия, что нога персонажа освещена с одной стороны, рука – с другой и т.п.

Под цвето-плоскостным контрастом следует понимать совмещение в едином образе масс разных цветов (особенно контрастных: например, синий и красный, зеленый и желтый и т.п.) и/или контрастирующих по форме плоскостей (прямые углы / острые углы, овалы / многоугольники и т.п.). Контрасты активно использовались в оформлении сцены, что отражено и в либретто.

В первой картине сцена контрастна сама по себе, в остальных – контраст возникает между сценой и персонажами. В 1-ом действии (1-е деймо) 1 картина оформлена в черно-белом контрасте: «Белое с черным – стены белые, пол черный» (с. 386). При этом костюмы некоторых персонажей, участвующих в этой картине, тоже созданы на контрасте белого и черного (будетлянские силачи, Нерон и Калигула в одном лице, Путешественник по всем векам). Другие персонажи, участвующие в первой картине, – Неприятель, Забияка и Некто злонамеренный – цветные. В костюме Забияки контраст черного и белого сочетается с контрастом синего и красного; в костюме Некого злонамеренного к черному и белому цветам добавлена масса зеленого. Костюм Неприятеля имеет самое сложное цветовое решение: голова – зеленая, в районе туловища – сиреневая и желтая массы. Этот контраст повторяется в одной ноге, в другой – контрастируют коричневый и черный цвета. При этом в облике Не-

приятеля нашлось место и черно-белым контрастам. Сложность решения его костюма выражает противоречивый характер этого персонажа: он дерется и ругается сам с собой.

Во 2-ой картине сцена окрашена в зеленый цвет («Зеленые стены и пол», с. 392). На этом фоне выделяются яркие костюмы турецких воинов (белый, синий, красный, черный), силачей (белый и черный), спортсменов (черный, желтый, синий).

Наконец, в 3-ей картине «черные стены и пол» (с. 395), а на их фоне – малиновый с черным персонаж «Многие и один», красные с черным и синим – Похоронщики.

4-я картина в тексте либретто отсутствует. Сразу же идет 5-я картина, открывающая 2 акт (2-я деймо).

Во 2-ой дейме обрисована ситуация побежденного Солнца, представлена утопия победивших будетлянских силачей. Описание сцены здесь более развернутое и оформлено иначе, чем в 1-ом дейме: «изображены дома наружными стенами но окна странно идут внутрь как просверленные трубы много окон, расположенных неправильными рядами и кажется что они подозрительно движутся» (с. 397).

Цветовой, внешний контраст здесь уступает место смысловому. 2-я деймо открывается спором Трусливых и Новых, Толстяка и Чтеца, а завершается падением аэроплана, в результате чего гибнет женщина, но авиатор выживает. Завершается вся опера словами Силачей: «все хорошо, что / хорошо начинается // и не имеет конца / мир погибнет а нам нет // конца!» (с. 405).

Таким образом, к приемам, использованным для акцентировки дезинтеграции, можно отнести следующие:

- в тексте либретто – открытый финал, отсутствие целостного сюжета, ритмические и смысловые перебои;
- музыка, которая не имела целостности в композиционном и ритмическом отношении;
- свет, с помощью которого выхватывались отдельные элементы на сцене; линейное зонирование и цвето-плоскостные контрасты в оформлении сцены и костюмов.

Уже здесь опера «Победа над Солнцем» коренным образом отличается от оперы Вагнера, в которой единство утверждалось всеми имеющимися средствами. Взяв сюжеты для опер из скандинавского фольклора, Вагнер хотел, чтобы публика почувствовала богатство прошлого, свободного от эгоистических порывов современности.

Обратного эффекта добивались русские футуристы. В «Победе над Солнцем» Чтец говорит не спеша:

«я все хочу сказать – вспомните прошлое / полное тоски ошибок... / ломаний и сгибания колен... вспомним и сопоставим с настоящим... так радостно: / освобожденные от тяжести всемирного тяготения мы прихотливо располагаем свои пожитки как будто перебирается богатое царство» (с. 399).

Для всех «новых людей» в пьесе радостна жизнь без прошлого, без традиции и пережитков. Ничто не сковывает их свободу, и свет, которым они руководствуются, – внутри каждого из них: «свет наш внутри» (персонаж «Один»,

с. 397). Эта цитата из оперы парадоксальным образом перекликается с убеждением М.В. Матюшина: «Я вбираю в себя распыленного Бога»<sup>15</sup>. Замена одного на всех солнца на множество маленьких источников света внутри каждого человека символизирует плюрализм и децентрацию как принципы «послесолнечного» миропорядка, и эти принципы полностью противоположны идеалу единства и иерархии, который утверждается в опере Вагнера.

Борьба с Единым, с первопричиной и центром в «Победе над Солнцем» проходит в атмосфере полной несерьезности, что также противоречит принципам вагнеровского искусства.

Здесь лежит третье важное отличие между музыкальной драмой Р. Вагнера и «футуристической оперой», которое заключается в структурировании отношений между художественным и реальным мирами. Для Вагнера они если не идентичны, то должны таковыми стать. У русских футуристов – принципиальная установка на художественную условность, противопоставление реальному миру.

Г.И. Губанова в диссертации о «Победе над Солнцем» прослеживает генетические связи футуристической оперы с эстетикой балагана. Эти связи обнаруживаются ею, прежде всего, в персонажах-типах и в их костюмах, цветовая асимметрия которых «ведет свое происхождение от костюма шута и несет в себе признаки шутовства»<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> М.В. Матюшин, *Дневниковые записи*, Без года, ЦГАЛИ, ф. 134, оп. 2, л. 24, л. 20-22.

<sup>16</sup> Г.И. Губанова, *Указ. соч.*, с. 13.



На игривый лад настраивает уже Пролог к опере: он напитан зауем Хлебникова, которая состоит из неологизмов со славянскими корнями. Это придает всему Прологу характер детской игры со словами. Текст звучит одновременно знакомо и незнакомо, понятно и темно. Это своеобразное переодование языка, переименование известной всем галерки в «облака», бельэтажа и балконов – в «деревья», а партера – в «китовую мель» («Места на облаках и на деревьях и на китовой мели занимайте до звонка», с. 384) сразу же настраивает на веселый лад и шокирует в одно и то же время.

В Прологе напоминает об искусственности ситуации, в которой «созерцатель» будет «смотряка» и «слухом» того, что для него создали многие люди – художник, подсказчик, обликмены, волхвы, игор, мечтахарь и другие. «Воин, купец и пахарь. За вас подумал грезничий песенник и снахарь», – написано в Прологе (с. 384).

Серьезность действия и его установка на правдоподобие остались в вагнеровском театре; в театре «Будетлянин» – предельная условность и веселость. Если персонажи музыкальных драм Вагнера сознательно отказываются от жизни во имя общества, то персонажам «Победы над Солнцем» не только нужды нет прощаться с жизнью, но и возможности для этого тоже нет. «Мир погибнет, а нам нет конца!», – восклицают главные герои футуристической оперы – будетлянские силачи (с. 405).

Условность «Победы над Солнцем» удвоена наличием сцены в сцене: к окончанию чтения Пролога будетлянские силачи разорвали второй занавес – и

представление началось, чтобы не закончиться: «конца не будет!», – говорит один из силачей в самом начале (с. 386).

Эта фраза двусмысленна, поскольку, с одной стороны, всем понятно, что конец будет, раз это – театральное представление. С другой стороны, принципиально важный момент – незавершенность, отсутствие финала, поскольку этим устремленным в будущее персонажам дарится вечность. Время, разомкнутое вперед, гарантирует им простор для маневра и развития, а также возможность непрестанно отрицать минувшее. Примечательно, что слова «конца не будет» есть только в основном тексте либретто. Основной текст открывается и закрывается этими словами.

В Прологе же речь идет о тех, «кто родились, но еще не умер» (с. 383), и они, в силу своей конечности, вынуждены спешить «идти в созерцок». Здесь еще один порог условности и еще одно отличие от вагнеровского искусства: жизнь персонажей футуристической оперы строится по законам иным, чем жизнь зрителей. Зритель смертен, а персонаж в конце произведения «жив только крылья немного потрепались да башмак вот» (с. 404). И если герой и зритель вагнеровской оперы живут (или призваны жить) по одинаковым законам, то герой и зритель футуристической оперы существуют в параллельных измерениях.

Ситуация отрыва человека от природы, а искусства – от жизни, т.е. как раз то, что представлено в футуристической опере, прямо противоречит из-

вестному эстетическому кредо Вагнера: «Подобно тому как человек становится свободным, лишь осознав свою связь с природой, так и искусство становится свободным, лишь перестав стыдиться своей связи с жизнью»<sup>17</sup>.

Для футуристов освобождение человека равноценно его освобождению от биологизма (Крученых), а освобождение искусства равнозначно его становлению как области мышления, отдельной от экономики, политики и религии (Малевич). Вагнеровскому преодолению границ между жизнью и искусством в творчестве русских футуристов соответствует установление таких границ.

Наконец, самый главный момент, в котором футуристическая опера расходится с вагнеровским театром, – это характер синтеза искусств.

Тотальное произведение искусства Р. Вагнера предполагало такой синтез искусств, при котором каждое из них занимало свое место в иерархической системе. Каждый вид искусства, по мнению Вагнера, обладал определенной особенностью и силой.

Неравноценность искусств внутри единой системы, собственное их место в ее структуре были важнейшим принципом, по которому они объединялись в вагнеровском тотальном произведении искусства. Неравенство видов искусств аргументировалось разными способами, включая гендерный. Например, Вагнер утверждал, что «музыка – женщина» и

«достигает полной индивидуальности только в тот момент, когда отдается»<sup>18</sup>. Иными словами, музыка должна брать поэтическую идею – того, что ей, как таковой, недостает по ее природе.

Каждое из искусств делает в «музыкальной драме» Вагнера то, на что оно, с точки зрения автора, способно, выполняя строго отведенную ему задачу; а все вместе они работают на осуществление единого художественного замысла.

Систематичность и иерархия идеологически чужды русским футуристам. Они придерживались панпсихической точки зрения о том, что вселенная и все внутри нее, органическое и неорганическое, живы и имеют внутреннее или психическое бытие. Поэтому соавторы «Победы над Солнцем» усматривали органическое единство в разных по характеру сигналах – визуальных, вербальных, аудиальных.

Так, К.С. Малевич писал, что живопись должна быть видимой и слышимой, т.к. в структуре предметов и природы мы обнаруживаем звук, цвет и объем. М.В. Матюшин считал звук и цвет равноценными по воздействию сигналами, взаимодействие которых определяется не формальными схемами и иерархией, а контекстуально, в зависимости от интенсивности того и другого в данный момент времени<sup>19</sup>. В 1913 г. Матюшин писал, что «форма обладает теми же особенностями, что и краска» и что так же, как и краска, форма «закрепляется или оживляется в связи с

<sup>17</sup> Р. Вагнер, «Произведение искусства будущего», *Р. Вагнер. Избранные работы*, Москва: Искусство, 1978, с. 145.

<sup>18</sup> Там же, с. 337.

<sup>19</sup> М.В. Матюшин, *Закономерность изменчивости цветовых сочетаний: Справочник по цвету*, Ленинград, 1932, с. 22.

другой формой, разбивается или распускается, умножается».

Подобных взглядов на единство разных сигналов (визуальных, звуковых и т.п.) придерживался и А.Е. Крученых. Огромное значение он придавал звучанию стиха – и ставил звучание выше всего остального. Этот принцип главенствует в его поздних книгах «Фонетика театра» и «Говорящее кино». Кроме того, Крученых выступил с инициативой литографированных рукописных книг, в которых его поэзия максимально сближалась с графикой (например, книга «Война», 1916).

Суммируя сказанное, следует отметить то, что соавторы «Победы над Солнцем» были убеждены в единстве и равноценности разнообразных проявлений действительности, а поэтому ни о каком принципиальном разделении между видами искусств речи идти не могло, а тем более об их строго организованной иерархической системе.

По этой причине синтез искусств в футуристической опере был основан на совершенно иных принципах, чем в музыкальной драме Р. Вагнера. Даже сам сюжет оперы о борьбе с Солнцем как об уничтожении единства и иерархии подсказывал иные способы содействия разных видов искусств внутри этого произведения. Этот новый способ организации синтеза противоречит классическим представлениям о систематичности, но создает новый вариант единства – не иерархического, а паритетного.

Понимание всех видов искусств как некоего органического единства, не определяемого той или иной схемой,

привело футуристов к большой степени свободы в использовании средств при создании «Победы над Солнцем». Вместе с тем, кубофутуристическое понимание этого единства решительно отличалось от классического.

Так, И.А. Азизян приходит к выводу, что «Малевич дает свою интерпретацию нового единства как согласованности противоречий, единства диссонансов или единства форм с “распыленными единицами”»<sup>20</sup>. Это новое понимание единства как согласованности разнонаправленных элементов разделяли и другие соавторы «Победы над Солнцем». Таким образом, получение эффектов взаимного ослабления и усиления визуальных, вербальных и звуковых сигналов были, с точки зрения целостности и единства, для футуристов важнее, чем формальная стройность и убедительная гармония сочетаний разных видов искусств.

Как показано выше, в «Победе над Солнцем» каждый из видов искусств своими собственными средствами выражал мысль о дезинтеграции, разладе логических связей, уничтожении привычного восприятия, неудобстве восприятия (на грани шума). Крученых разлагает слова на некие «первичные» звуки, Малевич – визуальный ряд на основные цвета и основные формы. Каждый персонаж также рассечен на части, потому что руки, ноги и туловище окрашены в разные цвета, а искусственно положенные тени не позволяют этим

<sup>20</sup> И.А. Азизян, «Тема единства в супрематической теории Малевича», *Архитектура в истории русской культуры. Вып. 3: Желанное и действительное*, Москва: УРСС, 2002, с. 249.

частям предстать цельно воспринимаемым существом. Матюшин и актеры разлагают звучание. Актеры читают по слогам, сокрушая целостность слова, а музыка теряет ритмическое и композиционное единство, представляя собой разные по настроению и ритму мелодии, в которые вкрадываются то четверти тонов, то восьмые части.

Каждый из видов искусств работал не на узкую задачу, а стремился к наиболее полному выражению алогизма и парадоксальности той ситуации, когда отсутствуют центр и авторитеты. Можно сказать, что живопись, музыка и слово в футуристической опере вступили в равноправное сотрудничество, чтобы каждое из искусств самостоятельно и без оглядки на другие, в собственной импровизации сумело бы выразить одну и ту же мысль.

Разница между вагнеровской «музыкальной драмой» и футуристической оперой такая же, как между симфонией и джазовой композицией. У Вагнера за тем или иным инструментом закреплялся мотив, повторяющийся по ходу композиции и обозначающий того или иного персонажа, ту или иную эмоцию. Так же обстояло у него дело и с искусствами. За определенным искусством закрепляется определенная задача, которую оно выполняет по ходу произведения. У футуристов же каждое из искусств уподобляется инструменту в джазовой композиции. За видами искусств не закреплены никакие мотивы, и каждое из них вступает в импровизацию, как бы соревнуясь друг с другом, но одновременно усиливая один и тот же мотив новыми тембрами и интонациями.

Взаимоотношение искусств в «Победе над Солнцем» отличается тем, что каждый из авторов этого произведения стремился достичь того же эффекта, которого, по его мнению, добивались его соавторы. Достаточно обратить внимание на то, что говорили они о работе друг друга, чтобы понять эту принципиальную позицию каждого из них.

Так, Матюшин пишет о тексте Крученых:

«Мне и Малевичу были близки его идеи, запрятанные в словотворческие формы. Мне казалось, я вижу и слышу пласты правильно рифмующихся в бесконечности масс. Думаю, что мне удалось выразить это в музыке»<sup>21</sup>.

Или Малевич высказывается о работе своих соавторов:

«Звук Матюшина расшибал налипшую, засаленную аплодисментами кору звуков старой музыки. Слова и букво-звуки Алексея Крученых распылили вещевое слово»<sup>22</sup>.

Таким образом, по Малевичу, каждый из видов искусств делал одно и то же дело в рамках своих традиций – уничтожал. Наконец, Крученых, полностью удовлетворенный сценографией, вспоминал: «Сцена была “оформлена” так, как я ожидал и хотел»<sup>23</sup>.

Удовлетворенные взаимные ожидания и попытка выразить одно и то же на языках разных искусств не отменяют

<sup>21</sup> Цит. по: Н.И. Харджиев, «М. Матюшин и русские кубофутуристы», *Н.И. Харджиев, Статьи об авангарде: в 2 тт.*, Москва: РА, 1997, т. 1, с. 164.

<sup>22</sup> Цит. по: Г. Губанова, «К вопросу музыки в “ПНС”», *Малевич и классический авангард: Витебск – 2*, Витебск, 1998, с. 163.

<sup>23</sup> Цит. по: А.Е. Крученых, *Стихотворения, поэмы, романы, опера*, с. 443.

специализации соавторов, но вносят в их работу новый характер синтеза: они не сосредоточены каждый на своем в рамках общего, но стараются привести это «свое» в соответствие, созвучие с «другим», уравнивать их и одинаково усилить.

В футуристической опере «Победа

над Солнцем» каждый из видов искусства «играет первую скрипку», благодаря чему возникают одновременно эффект шума, яркость и запоминаемость всего произведения, созданного с помощью нового синтеза – синтеза на паритетных началах.

**„FUTURISTINĖS OPEROS“ „SAULĖS PERGALĖJIMAS“ AUTORIŲ  
(A. KRUCIONYCH, M. MATIUŠINO, K. MALEVIČIAUS, V. CHLEBNIKOV, 1913)  
INTERMEDIALIOS STRATEGIJOS**

**Aleksej Timaškov**

**S a n t r a u k a**

Straipsnyje nagrinėjamos vadinamosios „futuristinės operos“ „Saulės pergalėjimas“ («Победа над Солнцем») intermedialios autorinės strategijos lyginant su intermedialia Richard'o Wagner'io strategija. Iškeliama keturi esminiai šių strategijų skirtumai: kūrybos pobūdis, vienovės supratimas, realaus ir meninio pasaulio santykio struktūra, meno sintezės pobūdis. R. Wagnerio kūryba buvo individuali, tai nulėmė kūrinio vienovę; rusų futuristai operą kūrė kolektyviai. Kiekvienas iš „Saulės pergalėjimo“ bendraautorių kėlė savą meninę užduotį, kurios tarpusavyje nesutapo. Wagneriui būdingas klasikinis vienovės – kaip darnios sistemos, kurios elementai pagrįsti hierarchija ir dera tarpusavyje supratimas.

Rusų futuristų požiūris į hierarchiją ir viską, kas vienu ar kitu būdu riboja laisvę, buvo neigiamas. Jie tikėjo į sistemos elementų lygiavertiškumą. Wagneriui besąlygiškai svarbus buvo meninio ir realaus pasaulio homogeniškumas, o futuristinėje operoje šie pasauliai priešpriešinami.

Skirtingų meno sričių nelygiavertiškumas vienos sistemos ribose, jų vieta jos struktūroje buvo svarbiausias principas, kuris jungė juos Wagnerio muzikinėje dramoje. „Futuristinėje operoje“ dailė, muzika ir žodis išryškino centrinės ašies nebuvimo, alogiškumą ir paradoksalumą. Tai tapo pavyzdžiu naujos sintezės, paremtos ne hierarchijos, o paritetiniais pagrindais.

Получено: 2012, сентябрь

Принято: 2012, октябрь

*Адрес автора:*

Искровский проспект,

д. 2, кв. 330

193313 Санкт-Петербург, Россия

E-mail: timashkov@gmail.com